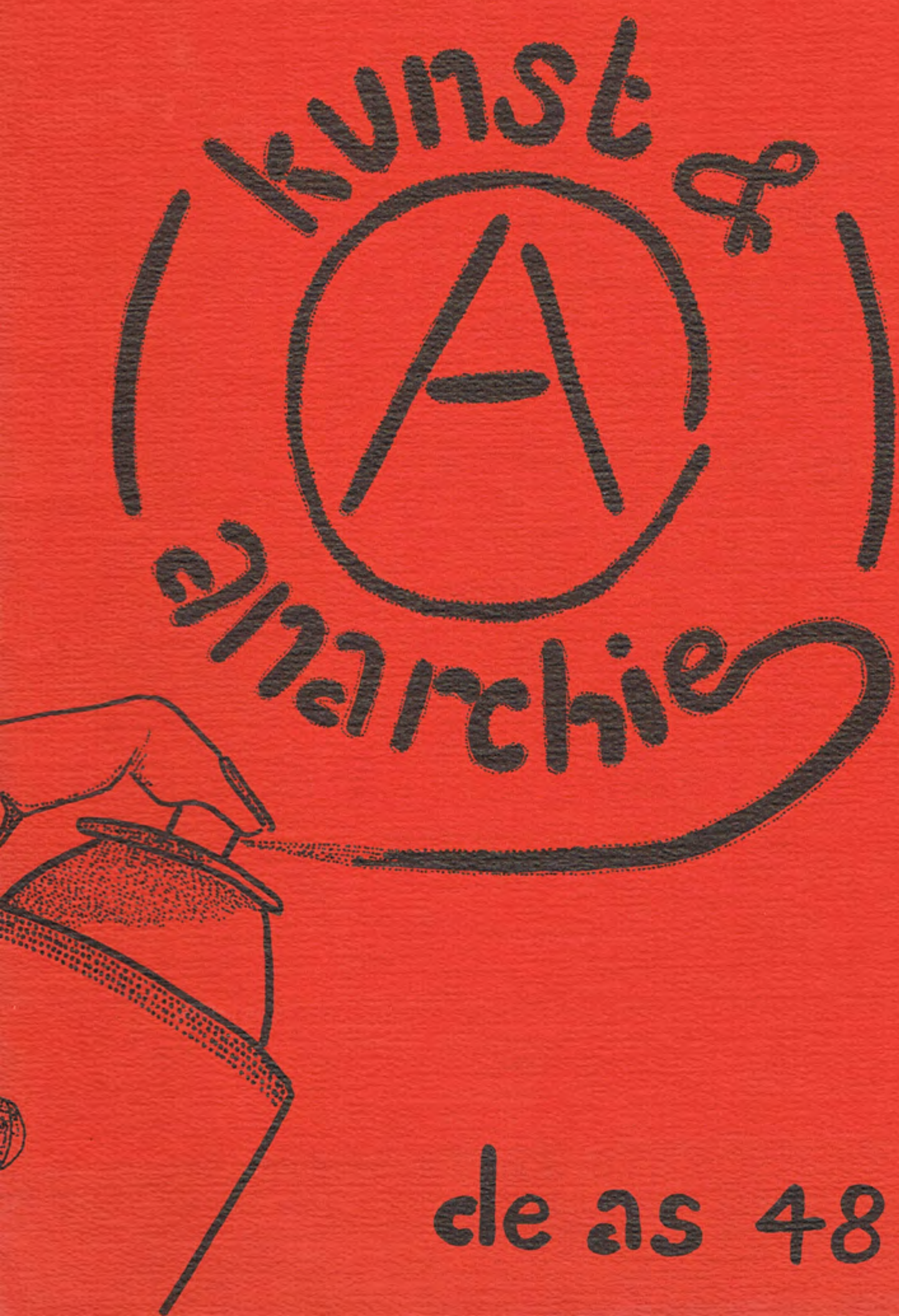


de as 48

DE AS

anarcho-socialisties
tijdschrift

Nr. 48 - nov./dec. 1980

De As verschijnt in zes afleveringen per jaar, en is een uitgave van Stichting De As.
Jaarabonnement f. 16,50; buiten Benelux f. 22,50
Losse nummers f. 3,-- (+ verzendkosten)
Bestelling ALLEEN door storting op giro 44 60 315 van Stg. de As, 's-Gravenhage.
Adreswijzigingen bij voorkeur per briefkaart, of per giro (verbeter het adres op de kaart), graag met vermelding van de postkode.
Reklamering beslist met vermelding van de laatste betaaldatum, als aangegeven in uw giro-administratie.
Verlenging van het abonnement door tijdige betaling van de volgende jaargang (uiterlijk 15 februari).
Nieuwe abonnementen gaan in met het eerste nummer van de jaargang, tenzij anders aangegeven bij bestelling.
Redaksie-adres: postbus 35061, 3005 DB Rotterdam.
Administratie-adres: postbus 93, 2501 CB 's-Gravenhage

Redaksiekollektief: Machteld Bakker, Anton Constandse, Wim van Dooren, Thom Holterman, Rudolf de Jong, Wim de Lobel, Simon Radius, Hans Ramaer.
Verder werkten mee: Ger v.d. Tang, Jos Verbakel en Theo Wolters.
Omslagontwerp: Machteld Bakker

DE BLIJVENDE WAARDE VAN KUNST

Herbert Marcuse

Ik wil proberen de stelling uit een te zetten dat de radikale eigenschappen van de kunst, in het bijzonder die van de literatuur, nl. de aanklacht tegen het bestaande en tegen de "schone schijn" van de bevrijding, hun wortels daar hebben, waar de kunst uitstijgt boven de maatschappelijke gebondenheid, waar de kunst zich losmaakt van de bestaande realiteit. Zij krijgt er dan de dimensie bij, waarin "de haar eigen omkering van de ervaring" mogelijk wordt: de in de kunst uitge-

beelde wereld wordt herkend als werkelijkheid die in de reële wereld wordt onderdrukt en vervalst. Deze ervaring vindt zijn hoogtepunt in de extreme situaties die in het werk worden uitgebeeld (die van de liefde, van de dood, van de schuld, van de mislukking, maar ook die van het geluk, van de vervulling). In deze situaties wordt de maatschappij ter diskussie gesteld -- in naam van een waarheid die 'normaal' niet meer aan het woord komt: het kunstwerk plaatst zich van het begin af aan, getrouw aan zijn konceptie, in situaties, waarin een andere rede en zinnelijkheid verschijnen, die de "normaliteit" zoals die in maatschappelijke instituties is belichaamd doorbreken.

Hoe dan ook verschaft dit andere zich toegang tot de wereld van het kunstwerk: het vormt de dimensie die eigen is aan de kunst. En in deze dimensie vindt, op grond van de oorspronkelijke sublimering een "desublimatie" plaats in de ervaring, in het denken en voelen van individuen - zij openbaart schrikbarend konkreet, wat de werkelijkheid mensen en dingen aandoet. De esthetiese vorm is een vorm van waarheid.

"Esthetiese vormgeving" kan voorlopig omschreven worden als de metamorfoserende mimesis (1) die uit een (grond)stof (inhoud, deel van de werkelijkheid) door het materiaal vorm te geven (woord, kleur, toon etc) een gesloten geheel maakt (roman, drama, gedicht etc): *het werk*. Het zijn voornamelijk de specifiek esthetiese kwaliteiten: het *schone*, die in samenhang met andere kwaliteiten (innerlijke logika) bepalend zijn voor de vormgeving van het materiaal en die het werk als (betrekkelijk) *autonoom* en vervreemdend tegenover de bestaande werkelijkheid plaatsen. Esthetiese vormgeving van kunst, autonomie en waarheid veronderstellen elkaar. Elk van deze eigenschappen is een histories-maatschappelijke en elk stijgt boven het histories-maatschappelijke uit, door haar geldigheidswaarde. Het begrenst de autonomie van de kunst, zonder de in het werk uitgebeelde waarheid te ontkennen. Ook binnen het bereik van de kunst bestaat het onderscheid tussen de essentie en de verschijningsvorm: *in* het histories-maatschappelijke verschijnt wat aan het werk zijn specifiek *transcenderende* geldigheid verleent. De waarheid van de kunst ligt in het doorbreken van het werkelijkheidsmonopolie, zoals dat in de bestaande maatschappij wordt uitgeoefend. In de esthetiese vormgeving die op dit breukvlak ontstaat, verschijnt de fiktieve wereld van de kunst als de ware werkelijkheid. De taal, de beelden, de tonen die in het kunstwerk gemetamorfoseerd worden, vormen een wereld, waarin mens en natuur tegen het bestaande realiteitsprincipe in opstand komen. Het kunstwerk is ten nauwste verbonden met bevrijding, met emancipatie die het gehele gebied van subjektiviteit en objektiviteit omvat.

De esthetiese vormgeving mikt op de omvorming van de realiteit die noodzakelijk is om het kwalitatieve onderscheid van de kunst, om het anderszijn van haar waarheid zichtbaar, tastbaar en hoorbaar te maken.

Maar deze omvorming vereist een zekere mate van *autonomie* die haar onttrekt aan de macht van het mystificerende realiteits-monopolie en die de vormgeving van haar eigen waarheid mogelijk maakt. De esthetiese vormgeving vervormt de realiteit zodanig dat de druk van de normaliteit, het gewicht van het feitelijke, het bestaande, wordt weggenomen en mensen en dingen in een ander licht verschijnen: hun eigen licht. Naarmate mens en natuur minder in de specifiek maatschappelijke verhoudingen opgaan,

kunnen zij in hun werkelijkheid slechts in een vervreemdende vorm tastbaar worden. Het authentieke kunstwerk wordt bepaald door het bestaande, terwijl het tevens boven dat bestaande uitstijgt.
"Hoe dan ook zijn er in de literatuur twee houdingen tegenover de heersende machten met elkaar verweven: *tegenstand* en *onderwerping*. Zeer zeker is literatuur niet alleen maar een ideologie en suggereert zij niet alleen maar een maatschappelijk bewustzijn dat de mensen in een illusie zoet houdt, en dat hen verzekert dat alles welbeschouwd zo is als het behoort te zijn en dat niemand het recht heeft meer van het lot te verwachten dan hem toekomt". Maar hoewel "de literatuur steeds maar weer ter rechtvaardiging van de maatschappelijke machtsverhoudingen dient, houdt zij desondanks altijd dat menselijk verlangen levendig dat over het algemeen niet vervuld kan worden. Kommer en kwel zijn wezenlijke bestanddelen van de burgerlijke letterkunde" (2)
De tegenspraak met het bestaande is inherent aan het kunstwerk. En aangezien het naar zijn wezen (in zijn waarheid) geen onderdeel uitmaakt van het bestaande, kan het zijn waarheid ook niet in de onvervormde taal van het bestaande uitspreken, niet de realiteit direkt aanspreken, die niet rechtstreeks tegenspreken. Kunst heeft een uitdrukkingsvorm nodig die de inhoud (het gegeven) als *omgevormde* realiteit (en daarmee in haar door de kunst beoogde essentie) laat verschijnen. Deze wereld van de tegenspraak ontstaat in de esthetiese vormgeving.
Kunst als histories autonome produksiekracht, die slechts autonoom, door haar eigen wetmatigheid werkzaam kan zijn: deze stelling is in tegenspraak met een marxistiese kunstopvatting, die zegt, dat de kunst, die tot de bovenbouw behoort, in de grond van de zaak een ideologie-bevestigende funksie heeft: dwz dat ze op alle mogelijke manieren de bestaande maatschappij ontvlucht, ofwel idealiseert en verontschuldigt. Volgens deze stelling is het klassekarakter inherent aan de kunst. Zelfs de militante burgerlijke letterkunde van de achttiende eeuw blijft ideologies: in de strijd tegen de adel gaat het primair om de moraal; over de lagere klassen wordt met geen woord gerept. De kunst hield zich (enkele uitzonderingen daargelaten) verre van de klassenstrijd. Haar ideologiese funksie kan vandaag de dag alleen maar op een hoger plan getild worden door de kunst geworteld te zien in de revolutionaire praktijk en de proletariese wereldbeschouwing. Dat kunst in verband wordt gebracht met klassenstrijd, vloeit voort uit de opvatting dat kunst een specifieke vormgeving van de werkelijkheid in haar *essentie* is, - niet in haar direkte verschijningsvorm.
Wat is echter voor deze kunstopvatting het wezen van de werkelijkheid? De werkelijkheid is het totaal aan maatschappelijke relaties en haar essentie ligt in de wetmatigheden die deze relaties bepalen, in het "maatschappelijk kausaliteits-komplex" (3). Zo is het kunstwerk a priori als totaliteit gekoncipieerd en zijn de hoofdrolspelers niet uitgebeeld als toevallige, eigenaardige, bijzondere wezens, maar als typen, die "objektieve ontwikkelingstendenzen" representeren, "niet alleen van de maatschappij, maar zelfs van het gehele mensdom" (4)
In de autonome kunst is het geheel aan maatschappelijke waarden op heel verschillende manieren onder historiese noemers vertegenwoordigd:
- als de bestaande realiteit, die de stof vormt voor de esthetiese vormgeving- en die in de vormgeving wordt overwonnen.
- als de historiese achtergrond van het begripsmatige, taalkundige, aan-

schouwelijke of techniese materiaal, dat aan de kunstenaar is overgeleverd en waarmee hij moet werken of worstelen.

- als wat er aan reële mogelijkheden van strijd en bevrijding bereikt kan worden, mogelijkheden die in het kunstwerk konkreet-zintuiglijk worden vormgegeven.
- als de rangschikking van kunst in de maatschappelijke arbeidsdeling: het klasse-bepaalde onderscheid in intellektuele en lichamelijke arbeid. Artistieke aktiviteit (en meestal ook het opnemen van kunst) wordt tot een privilege van een elite die niets van doen heeft met het materiële produksieproces.

Het klassekarakter van kunst gaat de hierboven aangeduide grenzen van autonomie niet te buiten. Het feit dat een kunstenaar tot een geprivilegieerde klasse behoort, doet geen afbreuk aan de waarheid van zijn werk, noch aan de esthetiese kwaliteit daarvan. Wat de "klassiekers van het socialisme" toegeschreven wordt, mag ook voor de grote kunstenaars gelden: zij doorbreken de grenzen van de klassen. Marxistiese theorie is geen onderzoek naar familie-relaties. Het progressieve karakter van kunst, haar bijdrage aan strijd en bevrijding kan niet aan de afkomst van de kunstenaar en aan het ideologiese blikveld van zijn klasse gemeten worden, - maar ook niet aan het feit dat hij in zijn werk géén onderdrukten uitbeeldt. Het is uitsluitend te meten aan het werk zelf als totaliteit, aan wat het zegt en aan hoe het dat zegt.
Zo opgevat is eigenlijk alle kunst *l'art pour l'art*, - "kunst, omwille van de kunst", voorzover zij tot taboe verklaarde en verdrongen aspekten uit de realiteit blootlegt: het emancipatie-aspekt. Als extreem voorbeeld kunnen we Mallarmé noemen: zijn lyriek laat manieren van waarneming zien, van horen, van gebaren - een feest van zinnen, dat met de repressieve ervaring breekt en dat zinspeelt op een radikaal ander realiteits-principe, op een totaal andere zinnelijkheid.
Dat juist de afwezigheid van de omgevormde ervaring de emancipatoriese waarde van kunst tot stand kan brengen, wordt, misschien op paradoxale wijze, bijzonder duidelijk in grote literaire werken die van zo'n ervaring niet lijken te willen horen. Walter Benjamin heeft dit in werken van Poe, Baudelaire, Proust en Valéry opgemerkt. Deze schrijvers brengen een "krisisbewustzijn" tot uitdrukking, dat in het plezier om de ondergang om de ontwrichting, om de schoonheid van het kwade, een feest voor het a-sociale en normloze wordt - een "geheime" rebellie van de burger tegen zijn eigen klasse. Benjamin schrijft over Baudelaire: "Het heeft weinig zin, (zijn positie) te willen betrekken in het werk van vooruitgeschoven versterkingen in de bevrijdingsstrijd der mensheid. Het is, denk ik, a priori heel wat zinvoller zijn intriges daar na te gaan, waar hij ongetwijfeld thuis is: in het kamp van de tegenpartij. Die wordt slechts zelden de zegen verleend. Baudelaire was een geheim agent. Een agent van de heimelijke ontevredenheid die er in zijn klasse bestond met haar eigen macht. Wie hem met deze klasse konfronteert, die haalt er meer uit dan wie hem vanuit proletaries oogpunt als oninteressant afdoet".
Het "heimelijke" protest van deze literatuur voor ingewijden laat het aanwenden van primaire, destruktief-erotiese krachten zien, die de "normale" wereld van overleg en goed gedrag laten exploderen. Die krachten zijn a-sociaal van karakter: ondergrondse rebellie tegen de maatschappelijke ordening. Zo blijven ze verbonden met de idee van geluk: volslagen subjektief, niet te herleiden tot dimensies van radikale praktijk. Voorstanders

van die radikale praktijk vinden deze werken elitair, dekadent.
En inderdaad dragen ze niets bij aan de bevrijdingsstrijd - niets dan de ondervinding dat op sommige zaken in natuur en maatschappij een taboe rust. Een dergelijke ondervinding smeekt om hel en verdoemenis in de strijd tegen de heerschappij van de verloochening. Deze esthetiese vormen zijn historiese vormen van kritiese transcendentie, waarmee de kunst de maatschappelijke ontwikkeling begeleidt. Kunst kan de maatschappelijke arbeidsdeling, die aan het proletariaat de toegang tot deze dimensies, tot deze waarden, ontzegt, niet opheffen. Zij kan echter ook niet "populariseren", zonder de emancipatie in zijn totaliteit ongevaarlijk te maken of te verdoezelen.

De revolutionaire theorie ziet het bestaande als radikaal te veranderen maatschappelijke werkelijkheid. Stellig kan het socialisme een *betere* maatschappij opleveren, waarin de mensen meer vrijheid, en ook meer geluk zouden kunnen genieten. Als nu de ingekapselde mensen hun eigen onderdrukking weer veroorzaken en de breuk met de bestaande werkelijkheid ontwijken (op heel rationele gronden), neemt de revolutionaire theorie een abstrakt karakter aan, en haar einddoel: het socialisme als betere maatschappijvorm reikt uit boven de revolutionaire praktijk.

In deze situatie wordt de affiniteit (en de tegenstrijdigheid!) tussen kunst en revolutionaire theorie en praktijk op verrassende wijze duidelijk. Beide maken een wereld zichtbaar die, uitgaand van de bestaande maatschappelijke verhoudingen, de mensen van die verhoudingen, van die werkelijkheid bevrijdt, en ze tot mensen maakt. Het visioen loopt vooruit op de praktijk. De theorie aangaande het voortzetten van de klassenstrijd in de socialistiese maatschappij drukt deze toedracht uit in repressieve vorm. De voortdurende maatschappelijke verandering met vrijheid als uitgangspunt, is niet alleen vanwege de klassenbelangen die blijven voortbestaan noodzakelijk. De socialistiese maatschappelijke instituties lossen zelfs in hun meest demokratiese vorm niet het konflikt op tussen het algemene en het bijzondere, tussen het geluk van individuen en het geluk van allen tezamen, tussen mens en natuur; zij bevrijden Eros niet van de heerschappij van de dood. Dat is de grens die de revolutie opzweept boven de ooit bereikte mate van vrijheid uit: een strijd tegen het onmogelijke, dat misschien toch van lieverlede iets van zijn onmogelijkheid verliest. De kunst weerspiegelt deze dynamiek in haar aandringen op de waarheid van een door haar gekreëerde wereld, die *niet* de wereld van de maatschappelijke werkelijkheid is, maar deze wel tot basis, tot grondslag heeft. Het is een *andere* werkelijkheid en waarheid, niet die van de reportage, van de fotografie, van de "media", van de sociologiese analyse. Zij maakt de dimensie die door dit alles niet gevat kan worden los, waarin mensen (en dingen) niet meer onder de wet van het bestaande realiteitsprincipe vallen. Zij beleven in de kunst de "illusie" van autonomie, die de maatschappij hen onthoudt. Nochtans verschijnt de illusie als werkelijke mogelijkheid, al naar gelang de mate waarin de maatschappelijke werkelijkheid in de schijnwereld van de kunst wordt opgenomen: al was het maar dat de vervreemdende taal van het werk laat horen en zien wat de taal van de bestaande realiteit niet meer kan uitspreken, of *nog niet* kan uitspreken of nooit zal kunnen. De autonomie van de kunst weerspiegelt de onvrijheid van de individuen in de onvrije maatschappij. Zouden de mensen vrij zijn, dan zou

de kunst hun vrijheid uitbeelden en vormgeven. De kunst blijft innig verbonden met de werkelijke onvrijheid; in de onvrijheid ligt haar autonomie: de wet waaraan zij gehoorzaamt is niet die van het bestaande realiteitsprincipe, maar juist van zijn veranderingen, zijn vermommingen, tot aan de ontkenning ervan toe. Maar louter ontkenning zou abstrakt zijn, de slechte utopie. De utopie die in de ware kunst tot uitdrukking komt, is nooit louter ontkenning van het realiteitsprincipe, maar juist de opheffing daarvan, waarin zijn schaduw nog over het geluk hangt. De echte utopie is geworteld in de herinnering. "Alle verzakelijking is een vergeten" (5). Kunst vecht tegen de verzakelijking wanneer ze verstarde mensen en dingen aan het spreken krijgt, aan het zingen krijgt, misschien wel aan het dansen. Het vergeten van geleden verdriet en voorbij geluk maakt het leven lichter *onder* het repressieve realiteitsprincipe; de herinnering wil dat het leed voorbij gaat, maar dat het plezier altijd blijft, - *tegen* het bestaande realiteitsprincipe *in*. Maar die wil is onmachtig: het geluk zelf is verbonden met leed. Als echter de herinnering ligt opgeslagen in de strijd om de verandering, wordt toch gestreden voor een nog steeds in de revoluties onderdrukte revolutie.

Deze *permanente revolutie* is niet uit op het almaar opschroeven van de produktiviteit, de steeds sterkere inspanning, het steeds effektievere uitbuiten van de natuur. Deze revolutie wil dat er een eind komt aan het streven naar macht, wil dat de mens vrede vindt in plezier, in genot, wil de afschaffing van mensonwaardige arbeid, wil de schoonheid als levenswereld. (Is dit einde van het streven naar macht misschien de verzoening van Eros met Thanatos, waarin het geleefde leven de dood nog in zich opneemt - zelfbeschikking van het einde?) En als deze dimensie van bevrijding onderdeel wordt van de revolutionaire strijd: als werkterrein van een nieuw bewustzijn, en als grens aan de techniese vooruitgang, noodzakelijk voor het herstel van voorwaarden om vrede te verkrijgen, dan zouden de utopiese aspekten van een andere wereld historiese mogelijkheden zijn geworden: kans op een kwalitatieve sprong in het rijk der vrijheid.
(vertaling: Machteld Bakker)

Uit: Herbert Marcuse, Die Permanenz der Kunst C 1977 Carl Hanser Verlag, München

NOTEN

(1) Mimesis literair begrip: voorstelling van de werkelijkheid in het kunstwerk. (2) Leo Löwenthal, Das Bild der Menschen in der Literatur (Neuwied, Luchterhand, 1966) pag. 14 vv. (3) Bertold Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus" in Marxismus und Literatur, uitg. Fritz J. Raddatz (Reinbek, Rowohlt, 1969, II) pag. 101. (4) Georg Lukács, "Es geht um den Realismus", in Marxismus und Literatur, pag. 77. (5) Horkheimer-Adorno, Dialektik der Aufklärung, Amsterdam, uitg. Querido, 1947, pag. 274.

LOUIS ANDRIESSEN OVER MUZIEK EN POLITIEK

Wim van Dooren

Louis Andriessen (1939) is maatschappelijk geëngageerd komponist; hij schreef een aantal grote werken, die in direkt verband met politiek staan: De Staat (op tekst van Plato); Il Principe (op tekst van Macchiavelli); Il Duce (op een uitspraak van Mussolini); Mausoleum (op teksten van en over Bakoenin); ook schreef hij strijdliederen; als oprichter van het orkest De Volharding, waaraan hij lang meewerkte en waarvoor hij ook schreef, werkte hij mee aan muzikale ondersteuning van politieke aksies. Het onderstaande artikel geeft de ideeën van Louis Andriessen weer, voornamelijk gebaseerd op een interview met hem.

In het algemeen is de relatie tussen muziek en politiek niet direkt duidelijk. Als je muziek op zichzelf beschouwt, los van de kontekst en vooral ook los van de tekst, waarbij muziek gekomponeerd kan zijn, dan is muziek volledig neutraal. De noten op zich zijn niet politiek. Soms heeft iemand daar wel eens anders over gedacht: *in de Griekse oudheid* bijvoorbeeld meende Plato, dat een bepaalde toonladder en een bepaald instrument maatschappelijke en zelfs politiek-gevaarlijke effekten konden hebben. In *De Staat* wordt hij geciteerd en aan de kaak gesteld. Misschien, dat sommigen verzuchten: "Was muziek maar zo staatsgevaarlijk als Plato dacht:" In de praktijk is gebleken, dat voor een bepaald doel opruiende muziek gemakkelijk voor een tegengesteld doel kon worden gebruikt. De voorbeelden zijn legio; een enkele als illustratie. Een revolutionair lied met een anti-Franco-tekst sloeg zo aan, dat op diezelfde muziek een pro-Franco-tekst werd gemaakt. Aan de andere kant was dit toch weer dubieus, want uiteindelijk werd het lied onder Franco verboden. Een ander voorbeeld is een antifascisties lied van Eisler (het Solidariteitslied), dat door fascisten in een film met een andere tekst is overgenomen. Er blijkt dan, dat er wel degelijk enige reden is om de muziek te stelen, en die ligt in het politiek-organiserende karakter van het zingen van een lied. Elke organisatie heeft behoefte aan binding en die kan door muziek tot stand gebracht worden - zelfs het CDA heeft zijn lied.

Zodoende is dat, wat een komponist doet toch niet neutraal: hij kan en moet er rekening mee houden, hoe zijn muziek die bindende funksie kan vervullen, zelfs tegen zijn wil in. Een onderdeel van het politiek nadenken over muziek is, dat de komponist zich afvraagt voor wie hij eigenlijk komponeert, en wie er naar luistert'. Daarbij is de situatie, waar de muziek ten gehore kan of moet worden gebracht van essentiële betekenis: een protestlied tegen het Chileense regime heeft een andere dimensie, wanneer het in Chili zelf of bijv. in Amsterdam wordt gezongen. Zo kan het muziekwerk behalve een *organiserend* ook een *solidariserend* effekt hebben; daarnaast is ook een *unificerend* en *bevestigend* aspekt te noemen. Door een muziekuitvoering (bijv. van het Volharding-orkest bij een politieke bijeenkomst) wordt eenheid gesticht, wordt solidariteit ervaren en wordt de overtuiging bevestigd.

Daarom is het van belang bij het denken over de relatie van muziek en politiek het werk niet los te zien van het scheppen ervan, en van de al dan niet bedoelde ontvangst. Wel is

het nodig om scherp onderscheid te maken tussen de koncepsie, de produksie en de konsumpsie van muziek. Hoe bedoelt de komponist het, hoe en in welke kontekst wordt het uitgevoerd en op wie komt het over? Van deze drie aspekten heeft vooral de uitvoeringspraktijk het meest een sociaal (politiek) karakter; de entourage waarin wordt gemusiceerd is, expliciet of impliciet, politiek. Om dit duidelijk te demonstreren heeft Andriessen oa meegewerkt aan zgn. *inklusieve* koncerten. De laatste van deze spektakulaire gebeurtenissen was in Carré op 30 mei 1968. De bedoeling ervan was een aanval te doen op de gebruikelijke muziekpraktijk, die zelf weer onderdeel is van onze gehele gevestigde orde. Indirekt werkt dus een dergelijk koncert tegen de bestaande maatschappij en wel op twee punten: de wijze van uitvoeren wijkt af van het gangbare en de samenstelling van het publiek (met andere inzet en andere interesse) is niet exklusief-elitair. De bestaande orde wordt opengebroken: in plaats van het vaste orkest, het vaste repertoire, het vaste publiek wordt een alternatief geboden: andersoortig ensemble met ander repertoire en dus ook ander publiek.

PROGRESSIEF

Louis Andriessen schrijft als alternatief stukken, die niet gemakkelijk uitvoerbaar zijn voor het 'normale' orkest; hij schrijft geen Opera, die door het gesubsidieerde opera-instituut kan worden uitgevoerd. Dit houdt tegelijk in, dat er andere ensembles moeten worden opgericht: 'de Volharding' is een voorbeeld. Het is een geheel gedemokratiseerd gezelschap, wat blijkt uit de zeggenschap van de leden over wat er gespeeld wordt en voor wie dit gebeurt. Het betekent niet, dat er ter plekke geïmproviseerd wordt. Het is een misverstand om te denken, dat alleen improvisatiemuziek echte demokratiese muziek zou zijn en dat omgekeerd gekomponeerde muziek autoritair en rechts zou zijn. In de improvisatie kan het zó worden dat de diktators tegen elkaar schreeuwen; in de vastgelegde muziek zó dat iedereen zich kan ontplooien. Belangrijk is, dat de uitvoerders niet van de uit te voeren muziek vervreemd zijn, zoals regelmatig is te konstateren in de gewone muziekpraktijk. In dat geval heeft de *muziek* zijn echte funksie verloren.
In plaats van de funksionele volksmuziek (die misschien wel de enig mogelijke anarchistiese muziekvorm is), waarin het materiaal geheel "eigendom" is van de mensen zelf (zowel de instrumenten alsook de muzikale gedachten), is de muziek steeds meer gedefunksionaliseerd; er is geen weg terug mogelijk. Als het genie van het volk in de authentieke volksmuziek ligt, dan is het onmogelijk om die muziek op te schrijven en vast te leggen (Strawinski heeft dit vastgesteld). In plaats van die nu bij ons onherroepelijk verloren funksie is er evenwel een andere (maatschappijbevestigende) funksie ingetreden. Die funksie is zeker niet alleen aanwezig in de kommerciële, in de amusements-, lichte of gebruiksmuziek. Los van de direkte gebruiksfunksie bijv. muziek in de disco om feitelijk op te dansen) is er de overal aanwezige achtergrondsmuziek, die van alles moet stimuleren. Het is bij de tandarts in de wachtkamer, het is Hilversum 3 of 4 in de auto, in de supermarkt, het is zelfs het carillon op de marktdagen. Overal wordt 'ingespeeld' op de behoeftes of kwasi-behoeftes van het publiek. Het lijkt zo, alsof alle muziek, klassiek, 'serieus', 'ernstig' of licht, *konservatief* werkt. Is het dan onmogelijk om 'progressieve' muziek te hebben? Wat zou het karakter daarvan moeten zijn? Muziek kan alleen maar tijdelijk pro-

gressief zijn: verbazend-verontrustend en oogopenend-veranderend. Achteraf wordt alles weer in de geschiedenis opgenomen; ook kan men zich enorm vergissen ten aanzien van het vernieuwende karakter van bepaalde muziek. Voor Adorno leek het alsof Schönberg de progressieve en Strawinski de konservatieve komponist was. Politiek-maatschappelijk gezien had hij ook nog gelijk. Nù ziet het ernaar uit dat het eerder omgekeerd is, en dat zelfs Debussy in feite nog veel progressiever was dan de twee genoemden.
Ook lijkt het alsof 'progressieve' muziek, dwz ongewone, vernieuwende muziek niet aanspreekt bij de grote massa van het volk. Dit is op zichzelf onjuist. Eerder kan gezegd worden, dat 90 procent van de mensen weggehouden wordt van 90 procent van de kultuur en dus ook van de muziek, die nu wordt gemaakt. Dit geldt voor elke 'konserverende' maatschappelijke orde, of het nu hier in het westen is, of in de Sovjet-Unie. Een ànder voorbeeld biedt Polen, waar werkelijk een aanbod is van nieuwe muziek, die ook en vooral door arbeiders wordt genoten. Hier komt Penderecki in de C-cyclus van het Konsertgebouw voor het elite-publiek, in Polen wordt zijn muziek algemeen gewaardeerd. Het is een feit, dat wat op Hilversum 3 geboden wordt, dichter bij het volk staat, maar de oorzaak ligt voor de hand: die muziek is inderdaad, kommercieel of niet, een verdere ontwikkeling van de muziek, die oorspronkelijk volksmuziek was; de 'zwarte' muziek is daarvan een duidelijk voorbeeld. Daarom heeft ook diè 'serieuze' muziek het meest sukses en effekt, die ook van die 'volkse' elementen gebruik maakt. Zo oefent de muziek bij politieke strijdliederen zijn direkte invloed uit. Want er kan een duidelijke ondersteunende funksie van muziek in een politiek strijd worden onderkend. Een lied als 'De straat moet vrij' van Louis Andriessen spreekt direkt aan en bereikt iedereen, die ermee te maken heeft: het lied werd door duizend mensen op straat gezongen!

"RETORIES KOMMENTAAR"

Aan de andere kant is er ook een meer politiek-filosofiese kant aan bepaalde muziekwerken. Nog sterker gaat het dan om de relatie tot de tekst, welke relatie van verschillende aard kan zijn. De muziek, die bij strijdliederen een direkt ondersteunend en zelfs agitatories karakter kan hebben, speelt in het geval van meer filosofiese beschouwingen ofwel een begeleidende ofwel een tegenspelende rol. Andriessen heeft in een aantal stukken voor het laatste gekozen: hij wil met de muziek een *retories kommentaar* op de tekst geven. Het gaat dan om een soort dialektiese relatie tussen muziek en tekst; in de muziek moet worden uitgedrukt, hoe diskutabel de tekst is: zo bijv. in *De Staat*, waarin Plato's afkeuring van bepaalde muziek als zijnde staatsgevaarlijk met muzikale middelen wordt aangevallen. Het is een methode, die op ander terrein door Brecht in zijn toneelwerk is toegepast: juist de anti-held opvoeren, juist degene, die verkeerd handelt nadrukkelijk uitbeelden (zoals bijv. Moeder Courage). Met de muziek kan dit model van Brecht nog worden versterkt door muzikale woede met hardheid en een bepaalde ritmiek te demonstreren.
Een moeilijk punt blijft hierbij wel, dat de toehoorder ermee vertrouwd moet zijn, met welke middelen 'woede' uitgedrukt zou kunnen worden. Alleen dan kan een niet-muzikale informatie middels de muziek overkomen. Gemakkelijker ligt het daarom dan, wanneer de muziek de tekst alleen maar ondersteunt, wat Andriessen ook verschillende malen heeft

laat toch vrij die straat

tekst Jaap v.d. Merwe, muziek Louis Andriessen

vlugge Mars

zang

ukel.

8va

laat toch vrij die straat! laat toch vrij die straat! want zo'n

la la la la la la la la la la, la la, la la la klinkt vriendelijker dan boeval boewah wah! laat toch vrij die straat! laat toch

vrij die straat want tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tuts tu tu tu is minder hinderlijk dan pahiii! pahiii! laat toch

1) met toeters 2) met sirenes

vrij die straat, laat toch vrij die straat want de straat is ons gegeven, niet om ons in te laten stikken en te stikken maar om te le — ven, lekker

le — ven lekker le — ven lekker le — ven op straat! straat!

1,2 de

laatste keer

adam 6 mei 78

toegepast oa in zijn muziek bij *De Maatregel* van Brecht. Zelf schreef hij in TEU 19 (1975) over de eisen, waaraan die muziek moest voldoen het volgende: 1) de muziek voor *De Maatregel* is een middel tot politieke vorming en geen doel op zichzelf; 2) de komponist dient uit te gaan van de techniese mogelijkheden van de producenten; 3) de tekst eist een maximale verstaanbaarheid; 4) de muziek moet met progressieve muzikale middelen de muzikale referenties van de producenten bekritiseren en ontwikkelen. Technies gezien hangen deze eisen nauw met elkaar samen. Samenvattend kan men zeggen dat de muziek optimaal dient om de agitatoriese kwaliteiten van de tekst te versterken en de muzikale kennis van de producenten te vergroten.
Als konklusie kan worden gesteld, dat het politieke karakter van muziek voornamelijk tot uiting komt in de uitvoeringspraktijk; anders gezegd: muziek is op zichzelf gezien niet politiek gekleurd, en nog minder maatschappelijk revolutionair of emancipatories, maar kan dit worden door de uitvoering ervan. In de Nederlandse situatie kan daarom de komponist een maatschappij-veranderende funksie hebben, wanneer hij zich tegen de bestaande muzikale orde verzet en daarmee indirekt tegen de maatschappelijke orde als geheel. Het belangrijkste is dus het ingrijpen in de organisatie van het muziekleven met de mogelijkheden, die een komponist daarvoor heeft.

ARCHITEKTUUR, EEN ALLEDAAGSE KUNST

Jos Verbakel

Architektuur wordt van alle kunsten waarschijnlijk het meest door andere faktoren bepaald. De ekonomie is daarvan een zeer belangrijke. Hieronder wil ik aan de hand van de geschiedenis van de volkswoningbouw hierover iets vertellen. Toch verschijnen er tegen deze stroom in bouwwerken, die laten zien, dat andere uitgangspunten ook wezenlijk zijn.

Van alle vormen van kunst is architektuur waarschijnlijk de meest alle daagse, omdat onze wereld een kunstmatig gebouwde wereld is. Naast de vormgeving zijn andere faktoren bepalend voor de verschijningsvorm. Zo wordt de vorm van de bebouwing sterk bepaald door de funksies, die het huisvest: een ziekenhuis, een schouwburg of een woning verschillen wezenlijk in uiterlijk door hun funksie; daarnaast ook door de ekonomiese waarde: hoeveel wil een opdrachtgever investeren en met welk doel. Hierbij spelen zaken als status of verhandelbaarheid een belangrijke rol, zoals te zien is op afbeeldingen en in teksten van advertenties voor luxe woningen. Tenslotte zijn de techniese mogelijkheden wezenlijk: een gebouw moet immers jaren meegaan en derhalve degelijk zijn. Dit alles maakt het me moeilijk in het algemeen te spreken over architektuur vanuit de invalshoek van *vormgeving.* Daarom beperk ik me tot de meest alledaagse

verschijningsvorm van architektuur, de woningbouw, en dan in het bijzonder de sociale woningbouw.

Als de woningbouw een kwestie is van vraag en aanbod, is de rol van de vrager en aanbieder belangrijk. Woningen, met name nieuwe, worden aangeboden door financiers, aannemers of woningbouwverenigingen, ze worden gevraagd door woningzoekenden, meestal niet persoonlijk betrokken bij het bouwproces. Daartussen opereert de overheid. Deze regelt met voorschriften de kwaliteit van de woningen en met subsidies de produksiemogelijkheden. Daarmee is de sociale woningbouw van de laatste zeventig jaar voornamelijk de resultante van konfessionele en sociaal-demokratiese opvattingen over 'menswaardig wonen'.

Waren het aan het einde van de vorige eeuw vooral verlichte liberale fabrieksdirekteuren, die voor hun eigen fabrieksarbeiders eenvoudige huisvesting schiepen, in het begin van deze eeuw ontstonden de meer onafhankelijke woningbouwverenigingen. Door hen kennen veel Nederlandse plaatsen, in navolging van Engelse tuinsteden, kleine buurten met een gesloten straatbeeld, bestaande uit ééngezinshuizen met tuinen, vaak met een wijkgebouw of winkelcentrum op het eind van een zichtas, gebouwd in de jaren twintig en dertig.

Niet alleen werd er aandacht besteed aan een eigen tuin, ook kwamen er veel openbare groenvoorzieningen, pleintjes, plantsoenen en gemeenschappelijke tuinen op de binnenterreinen van de bouwblokken. Vreewijk, een deel van Rotterdam-Zuid, voor een belangrijk deel tussen 1916 en 1925 gebouwd, is een bekend voorbeeld hiervan. De woningen en het stratenpatroon zijn simpel, alleen hier en daar op hoeken meer markante bebouwing, vóór en achter de woning is ruimte gelaten voor een grote hoeveelheid gemeenschappelijk groen. Deze wijk diende destijds als alternatief voor de veel door spekulanten gebouwde alkoofwoningen, diepe smalle etagewoningen met een tussenkamer, en moesten er daarom ook in huur mee kunnen konkureren.
Maar men zocht ook naar andere vormen voor meergezinswoningen. Zo is er in die tijd de *Amsterdamse School* met architekten, die de nadruk leggen op een expressief uiterlijk van de bebouwing en op stedebouwkundige elementen als een afwisseling van brede en smalle straten en de aanleg van open en met groen omzoomde waterpartijen. Een ander voorbeeld is de galerijbouw aan de Justus van Effenstraat in het Rotterdamse Spangen. Door het maken van een brede galerij als een verhoogde straat heeft iedere woning zijn eigen voordeur, door de situering hiervan aan de achterzijde, zijn de woningen op een open en van veel groen voorziene binnenplaats geörienteerd.

FUNKSIONALISME

Dit laatste vormt de overgang naar de architekten van het *Nieuwe Bouwen*. Na bestudering van het woningvraagstuk meenden deze, dat op een rationele wijze gebouwde hoogbouw de prijzen en daarmee de huren kon drukken. Met serieproduksie van de industrie, moderne bouwmethoden als skeletbouw en moderne materialen als staal en beton konden licht, lucht, zon, ruimte en vrijheid worden bereikt voor iedereen. Waren tuindorpplannen als Vreewijk vooral voortgekomen uit een romantiese, korporatieve kijk op de samenleving, de architekten van het Nieuwe Bouwen introduceerden rationele termen als antwoord op een tekort aan goede woningen.
Was het funksionalisme dus voor de

oorlog ontstaan bij mensen, die ijverden voor betere woonomstandigheden van arbeiders, na de oorlog heeft het uitvoerend bouwbedrijf met andere partijen in het bouwproces zich dit eigen gemaakt. Deze verandering ging gepaard met een ingrijpen van de overheid in de techniese ontwikkeling. Zij biedt de ekonomiese faciliteiten in de vorm van garanties voor kontinuiteit en subsidieert ontwikkelingskosten voor nieuwe technieken. Gevolg is verhoging van de produksie en een besparing op geschoolde arbeiders. In de verschijningsvorm betekent dit een overgang naar een grootschalige stedebouwkundige vormgeving met daarin een herhaling van steeds dezelfde elementen.

Maar ook de woning zelf wordt volledig bepaald door de overheid. Haar 'Voorschriften en Wenken' zijn een handleiding met minima, die feitelijk ook maxima zijn om voor subsidies in aanmerking te komen. Het ontwerpen van woningen is zo gereduceerd tot het zo slim mogelijk ordenen van vierkante meters, waardoor woningen niet meer wezenlijk van elkaar verschillen.

Rond 1970 treedt een verandering op vanuit een steeds groter verzet tegen de uiteindelijke konsekwenties van de grootschalige aanpak. Men gaat zich meer richten op de vragende partij. Door organisatie van bewoners wordt het (dure) sloopbeleid omgezet in programma's voor stadsvernieuwing. In nieuwbouwwijken wordt door de verzadigde woningmarkt een duurdere woningbouw noodzakelijk, vooral om nieuwe woningen meer bereikbaar en aantrekkelijk te maken voor de meest koopkrachtige, de jonge gezinnen met een boven-modaal inkomen. Variatie, differentiatie, afwisseling of diversiteit worden sleutelbegrippen, die enige tijd als vanzelfsprekend worden geaksepteerd en geen nadere argumentatie vragen. Vraagt men die dan toch, dan treedt enerzijds een estheties argument op de voorgrond, het kreëren van een boeiender en gevarieerder stedelijk beeld, anderzijds een veel breder argument, de verbetering van de kwaliteit van het leven in de stad, een verbetering van de identifikatiemogelijkheden voor bewoners en een verlevendiging van het sociale verkeer. In feite blijft deze variatie in de onderdelen het karakter van herhaling, maar dan van steeds iets andere elementen, behouden.

Het is dan ook voornamelijk de uiterlijke verschijningsvorm, die vanwege de verkoopbaarheid wordt opgesierd. Het produksieproces blijft in feite de hoofdvorm bepalen. In de huidige tijd, nu de bouwkosten zo zijn gestegen, dat de doelgroep veel minder belangstelling heeft, is te zien, dat allerlei partijen weer terug grijpen naar de oude, meer gestroomlijnde bouwmethoden. Argumenten, die nog maar pas wezenlijk waren voor een 'menswaardig wonen', worden nu als kneuterig, truttig en dergelijke terzijde geschoven. Hier en daar worden ook de officiële minima ter diskussie gesteld. In al deze situaties staat de architektuur los van stedebouwkundige elementen en zolang diverse stedelijke funksies niet in samenhang met elkaar vorm wordt gegeven, blijft ook hier het probleem van saaiheid en eentonigheid bestaan.

HISTORICITEIT

In een tijd, waarin het zakelijk funksionalisme hoogtij vierde, vond iemand, die van oordeel was, dat de vorm van de samenleving niet te zoeken was in een in funksies uiteengelegde wereld, maar in een omvorming en vertaling van betrekkingen, nauwelijks begrip. Zo'n uitgangspunt vinden we in de architektuur van Aldo van Eijk. In tegenstelling tot de meeste architekten

van die tijd toonde hij een open belangstelling voor de historiese stedelijkheid. De stad is geen irrationeel restant van vroegere samenlevingsvormen, geschikt voor een spoedige vervanging door eigentijdse, rationele strukturen. Hij beoordeelt juist de resultaten van de moderne stedenbouw met de kwalitatieve maatstaven van de traditionele stedelijkheid. Dit levert een diep wantrouwen op: het vermogen van de centraal geplande produksie om vanuit het niets grootschalige stedelijke gebieden of nieuwe steden te scheppen met gelijkwaardige kwaliteiten als de historiese stad wordt hiermee in twijfel getrokken. Zijn strukturen zijn geen zakelijk uiteengelegde funksies, maar een netwerk van steeds op dezelfde wijze verschillende plaatsen, die zich gelijkwaardig ten opzichte van elkaar verhouden. Als zodanig ontstaan relatief zelfstandige eenheden, die onderling niet-hiërarchiese betrokkenheid oproepen. Elk gebouw neemt niet alleen plaats in de stad in, maar moet ook iets aan de stad teruggeven!

Een architektuur, die een huid wil zijn bij de ordening van het alledaagse, is ook te vinden bij de Belgiese architekt Lucien Kroll. Ook hij richt zijn aandacht bij voorkeur op relatiepatronen en processen en probeert die met zijn architektuur te beantwoorden. Zo lukte het hem in het begin van de jaren zestig zijn huisvesting samen met die van een aantal anderen goedkoop als een soort centraal wonen-avant-la-lettre vorm te geven.

Een dergelijke niet-hiërarchiese ordening is niet alleen het resultaat van zijn architektuur, maar ligt ook in zijn werkwijze: een niet-hiërarchiese konfrontatie tussen publiek, architekten en deskundigen, minder gericht op het uitwisselen van kennis dan wel op het ervaren hoe in een proces van groepsdynamiek de autoritaire verhoudingen wegvallen. Alleen zo kan een niet-autoritair gestruktureerd milieu worden verwezenlijkt. Een voorbeeld hiervan vormt het gebouwenkomplex van de mediese campus te Woluwe, gestart in de nadagen van mei '68. Daar waren de betrokkenen, vooral studenten, deelnemers bij beslissingen, die normaal onder de autoriteit van de architekt vallen. Hoewel Kroll zeker een aantal uitgangspunten bepaalt, vermijdt hij een algemeen struktuurplan te bedenken: die groeit uit de inbreng van de verschillende deelnemers. Door bewust te streven naar een uiteindelijke homogeniteit, die zoveel neutraliseert, toont hij de diverse participatiestromen. Zo benadrukt het gebouw uiteindelijk zijn eigen ontstaanswijze. Gebouwen met zo'n achtergrond presenteren zich in de vormgeving en in gebruiksmogelijkheden als een protest tegen de steriliteit van het koude, berekende funksionalisme. Zij laten zien, dat de verbeeldingsdrang van bewoners toch te realiseren is.

DE PERFORMANCES VAN ALBERT VAN DER WEIDE

Wim van Dooren

Een performance is een vorm van beeldende kunst en niet van theater, hoewel men op het eerste gezicht misschien juist andersom zou oordelen. Een performance is immers een gebeuren, een optreden, waarin een kunstenaar een bepaalde uitdrukking wil geven. Er zijn nietteming twee grote verschillen tussen een performance en een theatergebeuren: de performance is eenmalig en niet vastgelegd en verder is er geen publiek bij de performance, want iedereen participeert.

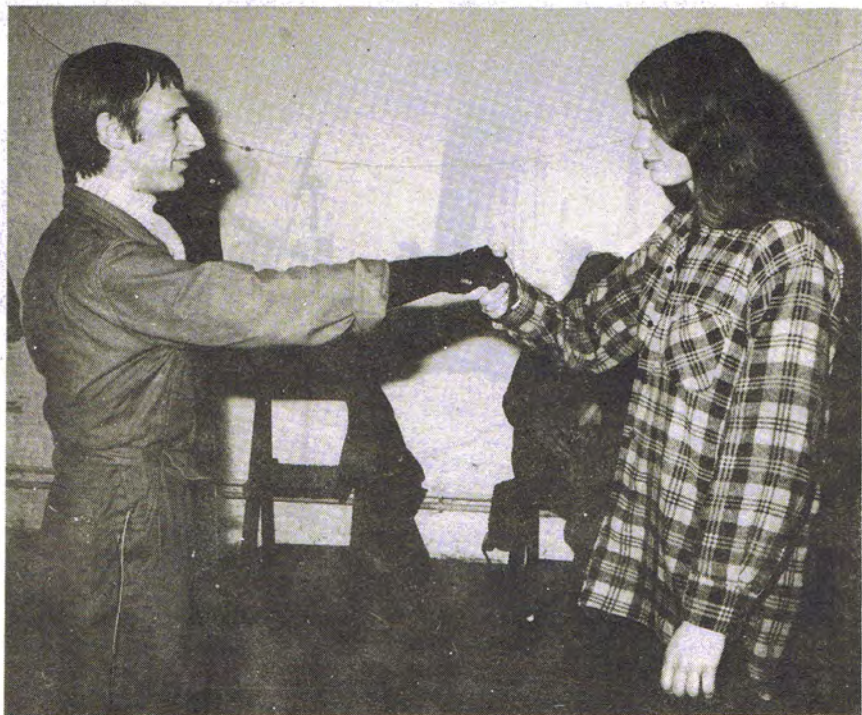
Aan de andere kant wijkt een performance op fundamentele manier af van de meeste uitingen van beeldende kunst, omdat er hier geen sprake is van een bepaald produkt, dat als marktwaar kan worden verhandeld. Wie (toevallig) aanwezig is bij de performance, is als het ware mede-eigenaar van het kunstwerk. De performance kan niet worden opgenomen in een kunstkolleksie; het is geen museumstuk, de regels van het marktmechanisme zijn niet van toepassing. Eigenlijk heeft dit kunstwerk helemaal geen materie; histories gezien wordt zo gesproken van 'dematerialisering' van het kunstwerk (een term, ontleend aan het boek *Six years* van Lucy R. Lippard). Tegenstrijdig hiermee lijkt, dat er veel foto's en zelfs films van de performance bestaan. Dit is niet in strijd met het performancekarakter, omdat dit zgn tweede vruchtgebruik slechts de bedoeling heeft van een dokumentatie; de performance is er niet terwille van de foto of video-opname. Als er al gefotografeerd of gefilmd wordt (wat vaak verboden is), dan is de fotograaf/filmer niet verborgen, maar is hij uitdrukkelijk onderdeel van de performance zelf.

Het zal duidelijk zijn, dat de performance zich bij uitstek leent voor het overbrengen van een politieke boodschap, of anders gezegd in een performance is een ontmoeting mogelijk van kunst en politiek. Probleem daarbij is wel, dat een performance van de kunst uit gezien gemakkelijk als te politiek, van de politiek uit gezien als te veel kunst wordt beschouwd. Van der Weide zelf schreef hierover: "Het is soms inderdaad een gespleten situatie: aksiegroepen nodigen mij uit op grond van de inhoud, organisatoren van performance-festivals hoofdzakelijk op basis van de vorm". In beide gevallen probeert van der Weide telkens de andere kant naar voren te brengen. Overigens moeten we wel bedenken, dat er ook totaal andere vormen van performance bestaan van andere kunstenaars, waarmee we ons hier en nu niet bezighouden.

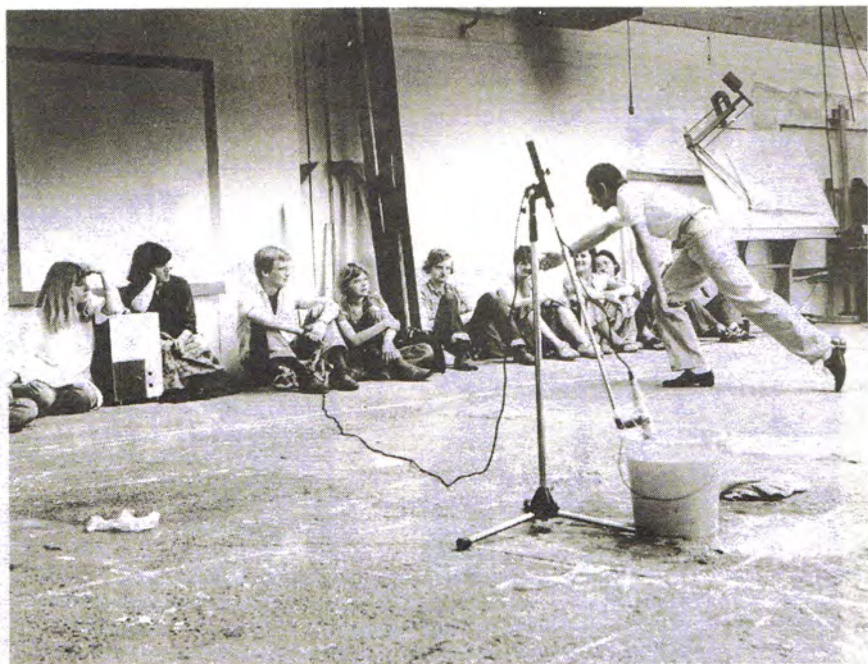
Wat probeert Albert van der Weide te bereiken? Ten aanzien van de kunst ziet hij zichzelf als kunstenaar, die wel in de aktuele bewegingen staat, maar zich daarmee niet wil identificeren. Hij wil van binnen uit die bewegingen veranderen en verleggen. De gangbare kunst volgt hoe dan ook de burgerlijke waarden en normen of wordt minstens daardoor ingekapseld. Door uitdrukkelijk buiten de officiële kaders te gaan staan stelt Albert van der Weide die kaders ter diskussie. Zijn positie is wat dat betreft vergelijkbaar met die van Louis Andriessen: de vormgeving wordt zodanig gekozen, dat die op traditionele wijze nauwelijks kan worden gerealiseerd; "er wordt een minimum aan middelen gebruikt om de

aandacht zo min mogelijk af te leiden van de inhoudelijke mededeling. De middelen (materialen) lopen sterk uiteen; je wordt gekonfronteerd met het lichaam, de stem van de kunstenaar, hout, metaal, gordijnstof, foto's, inkt, kaarsen, vuur..." (citaat uit informatieblad Gemeentemuseum Arnhem nav Reflectie 8, 22 september - 5 november 1980)
Bij dit alles nu komt de opzettelijk politieke funksie van de performances van Albert van der Weide: de opzet is negatie, het bedoelde gevolg is het oproepen van vragen. Bepaalde maatschappelijke situaties worden in de performance genegeerd, dwz ontmaskerd en daardoor bestreden. Als voorbeelden hiervan kunnen dienen de anti-apartheidsperformances (zie bijgaande foto's en tekst). In deze en andere performances komt de solidariteit tot uiting met bepaalde sociale groepen. De performances staan zeker niet in dienst van een bepaald gevestigd politiek belang, laat staan van politieke partijen. Als dit wel het geval zou zijn, zou de performance teveel in een vaarwater van politieke taktiek en strategie en van kompromissen verzeild raken. Hier wordt de anarchistiese tendens zichtbaar! Het publiek, dat vaak zeer willekeurig is en niet aan de effekten gewend is, raakt verontrust; er wordt paniekerig gereageerd.
Een prachtig voorbeeld daarvan biedt het aanpassingsprojekt voor de Akademie voor Beeldende kunsten in Arnhem. Dit projekt nam vijf dagen in beslag en verliep als volgt. Op de eerste dag werd op alle deuren het woord *zuivering* aangebracht; op de tweede dag werden de stoelen tot een vierkant gegroepeerd; op de derde dag tot een kruis, op de vierde dag tot losse eenheden en op de vijfde dag tot een hakenkruis.
Op de vijfde dag, toen iedereen volkomen aangepast was gaan zitten, zonder de speciale schikking te beseffen, werd enorm luid *De Staat* van Louis Andriessen gedraaid en begon van der Weide zich bijna onmerkbaar over de tafels voort te bewegen (als symbool van de geringe bewegingsvrijheid in een totalitair systeem). De reaksie van de aanwezigen was uiterst heftig; men besefte hoe gemakkelijk men zich liet aanpassen!
Met het opwekken van bewustzijn in situaties, die anders vanzelfsprekend lijken, kan Albert van der Weide op kleine schaal maatschappij-veranderend werken. In het algemeen gezien wil hij trachten een autonome bijdrage te leveren bij het signaleren van maatschappelijke problemen; 'autonoom' omdat hij grote waarde hecht aan persoonlijke uitspraken. Met het onderschrijven van een ideologie wil hij niet van doen hebben. Dit onderscheidt zijn werk onmiskenbaar van propagandakunst.

Dokumentatie oa: Apartheid (1979 Arnhem) Reflecties 1 t/m 9 (Enschedé, Leeuwarden. Arnhem) Works and words (Stichting de Appel, Amsterdam) Metropolis M (Jaargang 2, nr. 1., Utrecht)



PLAATS	*Stichting de Appel Amsterdam* *09-11-1977 20.00 uur*
TITEL	*Zuid Afrika / Nederland*
HANDELING	*In een uitnodigende houding stond ik in het midden van de ruimte. Mijn hand was met vette schmink zwart gemaakt. Tevens was in de muis van mijn hand een kontaktmikrofoon aangebracht. Wanneer op mijn uitnodiging werd ingegaan, de handdruk gegeven, hoorden we een akoesties signaal.*
TIJDSDUUR	*60 minuten*
FOTO	*Henk Hokse.*



PLAATS	*Koninklijke Akademie voor Beeldende Kunsten 's Hertogenbosch* *05-06-1980 15.00 uur*
TITEL	*Nederland / Zuid Afrika*
HANDELING	*In het midden van de ruimte was een schroefoog in de vloer verankerd. Aan dit oog een metalen draad die ik aan mijn enkel bevestigde. Door deze beperking was het mogelijk een cirkel te lopen. Op twee plaatsen, aan de rand van de cirkel, zette ik een emmer water met lisol en een emmer geparfumeerd water. Boven iedere emmer was een mikrofoon gehangen.* *Ik liep aan de draad enkele cirkels en probeerde met de aanwezigen in kontakt te komen door een uitgestrekte hand naar hen uit te steken. Wanneer op mijn uitnodiging werd ingegaan, de handdruk gegeven, liep ik naar de dichtstbijzijnde emmer en waste mijn handen grondig. Dit herhaalde ik vele keren.* *De performance eindigde toen het schroefoog door metaalmoeheid afbrak.*
TIJDSDUUR	*55 minuten.*
FOTO	*Peter Cox.*

HET THEATER VAN DE ONDERDRUKTEN

Machteld Bakker

Brazilië. 1956.- De deuren van het Theatro Brasileiro de Comédia staan wagenwijd open. De chique fine fleur van Sao Paulo maakt zich op om een avondje te genieten van op Europese leest geschoeide dramatiese kunst. De bontstola's worden uit de kluizen gehaald. Kostbare juwelen vinden hun weg naar ranke halzen en tengere vingers. De Braziliaanse elite is trots op "zijn" theater: het doet immers niet onder voor dat van Europa of Noord-Amerika. De regisseurs, evenals de dekorontwerpers, worden dan ook uit Italië aangetrokken en op de Braziliaanse toneelschool krijgen de akteurs in spé spraaklessen om een zo gaaf mogelijk Europees aksent ten gehore te kunnen brengen.

Ondertussen zijn veertig miljoen Brazilianen analfabeet, is er een zuigelingensterfte van 40 procent, lijdt 95 procent van de Brazilianen aan infeksieziekten en leeft de boerenbevolking voortdurend op de grens van ondervoeding. De betrekkelijk liberale regering van president Goulart kan weinig verandering brengen in deze trieste situatie.
Eén man echter zit niet stil. Het is Augusto Boal, een theaterman die niets wil weten van het elitaire semi-Europese toneelgedoe van het theatro Brasileiro de Comédia. Hij vindt zijn werkterrein in de sloppen van de grote steden, bij de hongerigen, de analfabeten, de onderdrukten. Daar probeert hij een volkstheater van de grond te krijgen, een theater dat erop gericht is het volk te bevrijden van onderdrukking. De eerste stap die daartoe gezet moet worden, is het volk te leren lezen. Met zijn twaalf vaste medewerkers en in nauwe samenwerking met de alfabetiseringsprogramma's van de volks-kultuur-centra (de CPC's), maakt Boal zijn eerste straatvoorstellingen in de krottenbuurten aan de rand van de stad. Het zijn korte agitprop-akts, gebaseerd op feiten en gebeurtenissen uit het leven van de krotbewoners zelf. Al meteen is Boals werkwijze duidelijk: het slechten van de muur tussen spelers en publiek en als die scheiding eenmaal is opgeheven: het publiek in plaats van konsument nu producent.
De politieke wind zat Boal in deze begin jaren mee. De studentenbeweging won in korte tijd aan betekenis en talloze Braziliaanse kopstukken, zoals de kardinaal van Sao Paulo, Carlos Carmelo Motto, sympathiseerden er openlijk mee. De linkse intellektuelen uit de stad die hoopten opdemokratie en socialisme, vonden aansluiting bij gelijk denkenden op het land. President Goulart nationaliseerde de Ameriaanse oliemaatschappijen en de analfabeten kregen stemrecht. Maar al te lang mag deze hoopvolle toestand niet duren. Het Braziliaanse staatstheater dat met argusogen het politiserende werk van Boal gadeslaat, heeft er alle belang bij het volk dom en apathies te houden en ontwikkelt een giganties pretpakket onder de naam "made in USA do Brasil". Het behelst circusachtige bonte avonden van inhoudsloos kermisallooi.
Boal echter gaat er met verdubbelde energie tegenaan. Hij richt een workshop op voor toneelschrijvers, want hij wil uitsluitend stukken spelen over de werkelijke situatie in Brazilië. En moesten de leerlingen van de "echte" toneelschool een Europees aksent aanleren, Boal leert zijn akteurs praten en spelen als de kleine

Braziliaan. Hij schaft het podium af en speelt temidden van de toeschouwers. Het heilige huisje van het theater was omvergehaald.
In 1964 werd de bloei van het volkstheater een abrupt halt toegeroepen. President Goulart werd ten val gebracht en daarmee verdween al wat goed en rechtvaardig was: studenten organisaties werden verboden, vakbonden ontbonden en redaksies van kranten opgeheven. In deze tijd wordt het huis van de "kardinaal der onderdrukten" Don Helder Camera, meermalen doorzeefd met kogels. Boal reageert alert: zijn manier van theatermaken wordt natuurlijk direkt verboden, maar tegen het opvoeren van "wereldklassieken" kan niemand iets in te brengen hebben. En zo staat dan al snel een stuk van Lope de Vega op het programma, dat handelt over de verhoudingen tussen grootgrondbezitters en landarbeiders, maar dat dus weer precies tot uitdrukking brengt wat Boal wilde: de problemen - en een mogelijke oplossing daarvoor - van het Braziliaanse volk. Het is een buitengewoon kreatieve tijd voor Boal en zijn medewerkers. Het spelen op binnenplaatsjes in vissersdorpen of op marktjes in arbeidersbuurten stelt de groep voor de gekste techniese problemen. Op een avond kan in een mijnwerkersgebied de voorstelling alleen maar doorgaan als de mijnwerkers de lampjes op hun helmen als lichtbron willen gebruiken! Zij doen dat met plezier en niemand draaide zijn lampje uit omdat hij er niets aan vond!

KRANTENTHEATER

Toch slaat de junta toe. Als Boals groep, het Theatro de Arena, in een krottenwijk aan 't spelen is, worden zij gestoord door de politie die de hele groep arresteert. Het is duidelijk dat Boal, als iedereen weer is vrijgelaten, "ondergronds" moet. Nu wordt het pas echt een "theater van de onderdrukten". En men wil vóór alles het theater teruggeven aan het volk. Om dit te kunnen bereiken, ontwikkelt Boal in de loop der jaren vier geheel eigen technieken, waarvan de eerste bekend is geworden als het *krantentheater*.
Het doel van krantentheater is de zogenaamde objektiviteit van journalisten te ontmaskeren: het volk moet goed leren lezen, moet tussen de regels leren lezen, moet leren lezen wat wordt weggelaten. Als de kranten bijvoorbeeld dagelijks met schreeuwende koppen uitkomen over het - fantastiese nationale elftal, - dan moet je daarin leren lezen wat nóóit schreeuwend op die voorpagina wordt gebracht, bijvoorbeeld dat de kindersterfte naar een angstaanjagend record toeloopt. Het krantentheater zet de feitelijke onderdelen van de werkelijkheid weer keurig op een rijtje, als de "naakte waarheid". Boal ontwikkelde hiervoor elf leestechnieken, waarvan ik er drie zou willen noemen.
Een heel belangrijke techniek is die van *het aanvullend lezen*. In de kranten wordt wezenlijke informatie vaak verzwegen. Een bericht aanvullen, wil zeggen: de noodzakelijke achtergrond-informatie toevoegen. Toen president Stroessner weer eens verkiezingen uitschreef om de wereld te doen denken dat het er in zijn land allemaal prima-demokraties aan toeging, liet hij overal affiches ophangen met de tekst "wie de vrijheid lief heeft, kiest Stroessner". Dat deze zin eigenlijk nog niet af was, bleek toen iemand hem aanvulde met ... "anders haalt de politie je op"!
Een andere leestechniek die heel bewustmakend kan werken is *het kombinatie lezen*. In een krant staan vaak artikelen of mededelingen die elkaar lijnrecht tegenspreken. In Brazilië kwam het voor dat in de provincie

San Juan de noodtoestand werd afgekondigd vanwege de ontoelaatbaar hoge kindersterfte. De krant die dit bericht bracht, had tevens een reportage over buitenlandse delikatessen. Het voorlezen van beide teksten - zonder kommentaar - was voldoende om een geheel nieuw licht op de bestaande verhoudingen te werpen!
Een grappige vorm is *het ritmies lezen*, waarbij bijv. speeches van politici worden voorgelezen op het ritme van de tango, de wals, de mars of gezongen als Gregoriaans gebed, hetgeen zeer verhelderend kan werken: de 'lading' van de voordracht is in één klap een totaal andere! Welke van de elf technieken Boal ook hanteerde, zijn doel was steeds het publiek een decodeersleutel aan te reiken, een decodeersleutel voor de Braziliaanse kranten die een direkte spreekbuis waren van de ultra-rechtse regering.
De pesterijen van die regering worden steeds sterker, keer op keer worden akteurs gearresteerd of moet de groep halverwege de voorstelling hals over kop vluchten. Het eind van het liedje is dat Boal gevangen genomen wordt. Als hij onder druk van de internationale publieke opinie na enkele maanden vrijkomt, dringen de autoriteiten hem een "vrijwillige" ballingschap op.
In 1971 gaat Boal naar Argentinië en hier stort de toneelmaker in hart en nieren zich onmiddellijk op iets geheel nieuws: *het onzichtbare theater.*
In openbare gelegenheden, zoals restaurants, supermarkten, boutieks of zo maar op straat, worden gebeurtenissen uitgelokt die door een groepje akteurs van te voren tot in de finesses zijn ingestudeerd en die door de mensen "er om heen" absoluut niet als theater worden herkend. Met deze spelvorm is de scheiding spel-publiek volledig opgeheven, sterker nog: de toeschouwers weten niet dat zij publiek zijn en zeker niet dat ze óók nog akteurs zijn. Zij handelen, doordat zij zich natuurlijk met het voorval gaan bemoeien, samen met de echte akteurs die maar één streepje voor hebben, nl dat zij weten dat er gespeeld wordt. En wordt het publiek akteur, de akteurs worden publiek.
Een aardig voorbeeld van "onzichtbaar theater" speelt zich af in de foyer van de Opera, waar die avond de première wordt gegeven van La Traviata. Terwijl de elegante elite keurig en beschaafd wat aankeuvelt, trekt een magere akteur, in een shabby pak, de aandacht. Hij kijkt zeer treurig en beweegt zich traag tussen de chique dames en heren door.
Kort voor het begin van de voorstelling wordt de man onwel en zakt langzaam in elkaar, maar niet nadat hij een paar dames om hulp heeft gevraagd en flink de aandacht heeft getrokken. Enkele akteurs snellen te hulp. Er komt een dokter-akteur bij die bliksemsnel de diagnose kan stellen: de man is totaal verzwakt. Hij heeft zeker in geen vier dagen gegeten. Meteen stellen enkele akteurs hun kaartje ter beschikking, zodat men wat voedsel voor de man kan kopen. Er volgen enorm breed uitgesponnen diskussies over wat je niet allemaal voor de prijs van zo'n premiérekaartje zou kunnen kopen. Tientallen gezinnen zouden kunnen genieten van melk, verse groenten, vlees, meel en eieren, als iedereen die versleten opera zou laten voor wat hij was. Toeschouwers doen spontaan afstand van parelcolliers en briljanten en rekenen er meteen bij uit hoeveel zakken meel en hoeveel liter melk dat wel niet is. Het doel is bereikt: men is de prijs van het operakaartje en daarmee de prijs voor twee uur estheties twijfelachtig vermaak, in verband gaan brengen met de prijs van het leven, het geld voor een maaltijd, het loon van een arbeider.

FORUMTHEATER

Hoorde bij Brazilië het 'krantentheater' en bij Argentinië het 'onzichtbare theater', in Peru ontwikkelt Boal in het kader van een alfabetiseringsprojekt het *standbeelden theater.* Deze techniek gebruikte hij als instrument voor taalverwerving. Begrippen werden omgezet in gebaren, in houdingen, in gelaatsuitdrukkingen en daarna leerde de bevolking de bijpassende woorden.
Een laatste theatertechniek, die ook voor het eerst in Latijns Amerika in praktijk werd gebracht was *het forum theater*, waarbij de toeschouwers in de dramatiese handeling ingrijpen en die veranderen. Die dramatiese handeling behelst steeds een politiek of sociaal probleem, waardoor een van de toeschouwers zeer getroffen is. De akteurs maken in een kwartiertje voorbereidingstijd een scène, waarin het gestelde probleem aan de orde komt en waarin zij tevens een oplossing suggereren. Als zij de scène gespeeld hebben, wordt aan de toeschouwers gevraagd of zij het eens zijn met de geboden oplossing. Meestal is dat niet zo, want om de diskussie aan te wakkeren, kiezen de akteurs bewust voor een oplossing die niet in alle opzichten erg bevredigend is.
Wie iets te berde wil brengen, komt het speelvlak op, schuift een van de akteurs opzij en speelt zijn of haar oplossing voor. De overgebleven akteurs proberen zo goed mogelijk in te spelen op de nieuw ontstane situatie en steeds als één van de toeschouwers er iets aan wil toevoegen of meent een nòg betere oplossing gevonden te hebben, worden de kaarten opnieuw geschud en speelt men verder tot iedereen zich kan neerleggen bij de gevonden oplossing.
Het forumtheater zelf draagt dus geen ideeën aan. Het doel is de toeschouwers in de gelegenheid te stellen hun eigen ideeën uit te proberen in de praktijk, de theaterpraktijk vooralsnog! Het forumtheater is anti-autoritair, het zal nooit een bepaalde oplossing, een bepaalde keuze trachten door te drukken. Wèl biedt het een kans om middelen en wegen te bestuderen.
Is het theater zelf niet revolutionair, de vorm waarin een en ander wordt gebracht, is ongetwijfeld een soort generale repetitie voor de revolutie, voor de verandering. Immers, wie tijdens het spel een schitterende oplossing heeft gevonden voor de moeilijkheden op zijn werk, popelt van ongeduld die oplossing konkreet te maken, hem in de werkelijkheid van alle dag ten uitvoer te kunnen brengen.
Van Latijns Amerika verhuist Augusto Boal in 1976 naar Portugal, dat twee jaar daarvoor, op 25 juli 1974, de Anjer-revolutie heeft beleefd. Hij geeft er les op de rijksakteursopleiding, maar als men daar met nieuwe seleksiekriteria voor docenten begint te zwaaien, en allerlei aanstellingen plotseling intrekt, besluit hij Portugal te verwisselen voor Parijs. Het is dan herfst 1978.
De onvermoeibare Boal bruist alweer van de nieuwe plannen: het interessantste is ongetwijfeld zijn "Centre dramatique de recupération des mutilés par l'éducation autoritair" (Centrum voor de revalidatie van mensen die door een autoritaire opvoeding zijn verminkt). Boal wil daar werken met mensen tegen wie altijd is gezegd: je kunt het niet! Daar ben jij niet geschikt voor! Dat is niks voor jou! Zo'n opvoeding is er op uit mensen te verminken. In dit centrum wil Boal nu streven naar de vrijmaking en ontwikkeling van vaardigheden die door de opvoeding zijn onderdrukt, verdrongen, verkommerd. Een theatercentrum voor mensen met

opvoedings- en autoriteitswonden. Een theatercentrum voor vrijwel iedereen dus!

LITERATUUR

Augusto Boal. Theater der Unterdrückten, Edition Suhrkamp 987, Frankfurt am Main.
Augusto Boal. Théâtre de l'opprimé, François Maspéro, Paris 1977.
Augusto Boal, Jeux pour acteurs et non-acteurs- practique du théâtre de l'opprimé. François Maspéro, Paris 1978.
Speltribune, okt.-nov. 1979. Jaargang 4, nr. 1, 2.
Renske Heddema over Boal, in de Volkskrant van dinsdag 13 mei 1980. pag. 15.
(Met heel veel dank aan Petronel v.d. Berg.)

REDAKSIONEEL

Enigszins verlaat sluiten we met dit kunstnummer de achtste jaargang van De As af. Ondertussen hebben we al verscheidene plannen voor de komende jaargang. Zo zal nr. 49 vooral gewijd zijn aan direkte aksie. Om De As te kunnen voortzetten zijn we zoals bekend aangewezen op steun van de lezers. We vragen dan ook met klem om nieuwe abonnees te werven en zo mogelijk een bijdrage over te maken aan het steunfonds van De As (via de akseptgirokaart of anderszins op giro 44 60 315 van De As, postbus 93, Den Haag met vermelding "Steunfonds"). Met ingang van 1981 tenslotte is redakteur Boudewijn Chorus niet meer verbonden aan het redaksiekollektief van De As. Chorus was mede-oprichter van dit tijdschrift en gaat zich in het vervolg geheel bezighouden met het uitgeven en verspreiden van boeken en brochures.

NOTA BENE: DE AKSEPTGIROKAART DIE ONLANGS VERSTUURD IS BETREFT HET ABONNEMENT VOOR 1981. (FOUTIEF IS OP DEZE AKSEPTGIRO 1980 GEDRUKT.)

RUIMTELIJKE KONSTRUKSIES

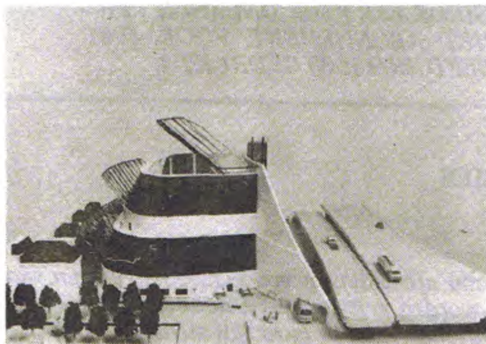
Theo Wolters

De hierna volgende fotomontages zijn afbeeldingen van planvoorstellingen van Theo W. Wolters. Deze projekten worden gepresenteerd door het 'Buro voor Coherente Styling' Wolters - International. Aan dit buro zijn mensen van diverse disciplines verbonden, waarbij een ieder een specifieke inbreng heeft. De taak van Wolters zelf is min of meer beperkt tot het aandragen van ideeën, die door de anderen worden uitgewerkt en vorm gegeven. Momenteel wordt gewerkt aan een planvoorstel voor New York. Essentieel bij dit alles is dat deze projekten (ruimtelijke konstruksies) bij overheidsinstanties worden ingediend en daar de gebruikelijke procedure doorlopen. (Red.)



Het 'WATER- & VUURPROJEKT' is een konstruksie met een 70 meter lange metalen buis, waar aan de bovenzijde gas tot ontbranding wordt gebracht en aan de onderzijde -boven het viadukt- water wordt neergelaten. Het projekt is de gemeente Den Haag voor uitvoering aanbevolen.

- Het projekt is ontwikkeld om het renteverlies van braakliggende binnenstedelijke gronden in beeld te brengen. Tevens wordt de automobilist op provocerende manier attent gemaakt op z'n gewelddadige voorzieningen.
- De kosten voor uitvoering kunnen worden ondergebracht bij de zgn. percentageregeling voor kunst bij openbare bouwwerken.
- Over de mogelijke realisering van het projekt is nog geen bestuurlijke uitspraak gedaan.



NOSTRA CASA di POTENZA' is een ontwerp voor een binnenstedelijke overdekte camping. Het plan is geïntegreerd in het nieuw op te zetten stedelijk milieu en de gemeente Den Haag is de uitvoering aanbevolen.

- Met de presentatie van het idee tracht ik het stramien van de binnenstedelijke bestemming te doorbreken.
- Voor de financiering heeft het bij de subsidie-regeling voor experimentele woonvormen misschien een mogelijkheid.
- Het projekt is door de gemeente afgewezen.



'NOSTRA CASA di POTENZA - UN ALLARGAMENTO' (een uitbreiding) is ontstaan, doordat er een initiatiefvoorstel kwam vanuit de gemeenteraad, om een gedeelte van het viadukt dat je op de foto van het voorgaande projekt achter de camping langs ziet lopen- af te breken. Om kapitaalvernietiging te voorkomen heb ik voorgesteld hierop een uitbreiding van Nostra Casa te maken.

- De motivatie van het idee is het zelfde als bij het vorige plan.
- Ook zal de financieringsregeling hier waarschijnlijk niet vanaf wijken.
- Er is een pré-advies uitgebracht, maar het ontwerp moet nog een bestuurlijke behandeling hebben.



'TRANSPARENT-WALL' is een projekt, dat ik namens de stad West-Berlijn Erich Honecker aan had willen bieden, ter gelegenheid van het 30-jarig bestaan van de DDR.

- Het voorstel was om het gedeelte van 'De Muur' rond de Brandenburger Tor (circa 100m) doorzichtig te maken. De DDR is één van de landen van het Oostblok, die het ekonomies gezien, het meest voor de wind gaat. Middels het uitgevoerde projekt kan de DDR zich laten zien.
- Met de presentatie van het idee heb ik geprobeerd een positieve bijdrage te leveren aan de Oost-West verhouding.
- Het planvoorstel is niet gehonoreerd.

BOEKEN

RECHT EN ANARCHISME

Anarchisme en recht. Onder die titel werd begin 1979 een vijfdaags seminar aan de EUR gehouden in Rotterdam. De vakgroep staatsrecht van de Sociale Faculteit aldaar had de zaak georganiseerd. Er waren zo'n veertig deelnemers, waarvan de meesten tevoren een schriftelijke inleiding hadden bezorgd. Een aantal daarvan heeft levendige discussie opgeleverd.

Thom Holterman en Henc van Maarseveen hebben uit de verzameling papers een seleksie gemaakt en deze laten uitgeven door de Erasmus Universiteit. Een reguliere uitgever was voor deze publikatie naar zij melden niet te vinden. Opvallend genoeg kreeg het boek een ander opschrift mee: suggereerde de kongrestitel niet meer dan een voorzichtige konfrontatie tussen twee elkaar van oudsher vijandige noties, mogelijk vanuit de behoefte om anarchisten af te helpen van hun diepgewortelde, bijna pathologiese aversie tegen recht, hun beeld van recht bij te stellen, en om juristen te laten zien wat anarchistiese denkers op rechtstheoreties en rechtspolitiek gebied in huis hebben, de boektitel *Law in Anarchism* oogt veel stelliger - de sleutel is gevonden, zo lijkt het. Elementen van een anarchistiese rechtstheorie zijn in de opgenomen bijdragen dan ook in ruime mate te vinden. Maar voor de bouwstenen worden aangedragen dient eerst het terrein geëffend. De meeste auteurs geven zich de nodige moeite iets te doen aan de oude misverstanden van de identifikatie van recht en statelijke rechtsorde en de zienswijze van recht als onderdrukkingsmechanisme of op zijn best een instrument van de sterken om hun macht over de zwakken aannemelijk te maken. Zijn die obstakels eenmaal uit de weg, dan ontstaat ruimte voor het ontwikkelen van een aantal nieuwe optieken op de verhouding tussen anarchisme en recht en zelfs, zoals in het geval van de bijdragen van Holterman en Dezcallar, voor zoiets als systeemkonstruksie.

Holterman ontwikkelt een model van een anarchistiese rechtsorde in de vorm van een kreatieve demokratie, uitgewerkt op basis van een reeks anarchistiese principes als struktuur-indikaties. Dezcallar onderzoekt inhoud en funksies van rechtsregels en rechtshandhaving (sanksiestelsel) binnen een anarchisties ontwerp van maatschappelijke organisatie. In het eerste deel van het boek, dat beschouwingen van meer algemene aard over recht en anarchisme bevat, zijn verder nog bijdragen te vinden van April Carter en Van Maarseveen. Carter gaat in op de vraag in hoeverre direkte aksie zodanige verandering van het recht teweeg kan brengen dat daardoor een anarchistiese samenleving naderbij wordt gebracht, Van Maarseveen sluit het anarchisme aan als voedingsbron op een theorie van politiek recht, dwz recht dat te maken heeft met de strukturering en normering van kollektieve beslissingsprocessen.

In het tweede deel zijn opvattingen over recht van enkele klassieke anarchistiese denkers aan de orde. Twee ervan gaan over Lysander Spooner. Creagh aktualiseert diens visie op het Amerikaanse konstitutionele recht als symboolkreatie, Watner laat zien hoe Spooner de Lockiaanse kontraktleer tot zijn logies einde voerde: individueel-anarchisme. W.O. Reichert schrijft over de natuurrechtelijke fundering van Proudhons politieke filosofie; de sterk natuurrechtelijke inslag van het anarchistiese denken is ook al bij Dezcallar aan de orde. Cahm en Bax tenslotte gaan in op Kropotkins weerlegging van de pretentie van

het rechtsmonopolie van de staat, statelijke wetgevers en rechters, zijn ideeën over de organisatie van een kommunalistiese samenleving en het anarchistiese gehalte van het gewoonterecht. Boeiende stukken over het algemeen, soms verrassend, bijvoorbeeld waar de Amerikaan Reichert uit Proudhon's konsept van kommutatieve rechtvaardigheid de gevolgtrekking maakt dat hier een onvervalst "laissez-faire" theoretikus aan het woord is (pp. 143-144).

Law in Anarchism is een nuttig boek, al is het alleen maar omdat het nodige wordt toegevoegd en afgedaan aan de voorstellingen die zich omtrent anarchisme en recht en de verhouding daartussen hebben vastgezet. Bij alle verscheidenheid aan inzicht die uit de opgenomen bijdragen naar voren komt is er naar mijn gevoel toch wel zoiets als een anarchistiese opvatting van recht aanwijsbaar. Voorlopig vat ik die samen in Kropotkins overtuiging dat recht niet verwijst naar het produkt van wetgeving of rechtspraak maar naar het maatschappelijk proces waarin het wordt gevormd (vgl. Bax, p. 169) *(Ger van der Tang)*

Law in anarchism; Th. Holterman en H. van Maarseveen (red.); Rotterdam, 1980; 177 pag.; f. 21,-- (te bestellen bij Bas Moreel, Nobelweg 108, Wageningen).

ANARCHISME EN MARXISME

Na de bespreking van Siep Stuurmans boek over het 'reëel bestaande socialisme' in het vorige nummer van De As (no 47), zou ik over de 'kritiek van het reëel bestaande socialisme' door Rudolf Bahro kort kunnen zijn. Dit boek van de in West-Duitsland wonende Oostduitser wordt echter aangeboden onder de titel *Het Alternatief*, en dat noopt tot een enkele opmerking.

Bahro is een Oostduitse topburokraat geweest, die over een aantal zaken is gaan nadenken, en wel op een andere manier dan de grote roergangers in de kommunistiese partij uitstippelen. Het boek is geschreven over een periode van een aantal jaren (1973-1976). In 1977 werd Bahro gearresteerd en tot acht jaar gevangenisstraf veroordeeld. Eind 1979 zetten de autoriteiten hem de DDR uit. Sindsdien is Bahro politiek aktief geweest in het Westduitse ekologies gezelschap van de "Grüne".

Tegen de achtergrond van het politieke verleden van Bahro is zijn boek te waarderen. Het bevestigt voor anarchisten wat ze aldoor voorspeld hebben. Op één plaats geeft Bahro dat trouwens onomwonden toe, daar waar hij een gedachte van Bakoenin aanhaalt, waar de laatste over de knechting spreekt die zal volgen, nadat alles in handen van de staat zal zijn gekoncentreerd. Naar aanleiding daarvan besluit Bahro: "Deze laatste uitspraak is treffend exakt" (p. 39).

Het is een omvangrijk boek geworden, waarin aan het reëel bestaande socialisme in de DDR en andere Oostbloklanden veel aandacht is besteed. Bahro heeft het als volgt in elkaar gestoken. Het eerste deel van het boek houdt zich bezig met het verschijnsel van de niet-kapitalistiese weg naar de industriële maatschappij. In het tweede deel wordt de struktuur van het reëel bestaande socialisme behandeld. In het laatste deel richt hij zijn blik op het alternatief, dat in de schoot van het reëel bestaande socialisme en in alle industrieel ontwikkelde

landen tot rijping komt. Slechts een enkel punt wil ik van kommentaar voorzien.

Het zal niet verwonderen dat opvattingen van Marx en Engels ook hier tot uitgangspunt worden genomen. Wel wordt een zekere kritiese distantie gezocht, die lijkt uit te lopen op een flirt met anarchistiese denkbeelden, zoals het associatieprincipe en het federatieve principe (p. 424-438). Maar dat blijven allemaal Marxe-principes heten. Dit komt bij mij over als een poging om Marx en Engels te redden. Een voorbeeld:

Bakoenin vond dat de (Eerste) Internationale -- waar hij door toepassing van geraffineerde manipulatietechnieken door Marx was uitgestoten; toen al werd er aan ex-kommunikatie gedaan, een proces dat afgekeken zou kunnen zijn van de Vatikaan-burokratie -- in zijn organisatie de toekomstige maatschappij zo dicht mogelijk hoorde te benaderen. Uit een brief van Engels aan Th. Cuno (van 24-1-1872) blijkt dat zulk soort opvattingen nadrukkelijk bestreden moeten worden. Bahro geeft de indruk in deze niet met Engels mee te gaan, waar hij in zijn inleiding stelt, dat de nieuwe kommunistenbond zich moet distantiëren van de staatsmachinerie en in de eerste plaats een eind moet maken aan de heerschappij van het apparaat in eigen organisatie (p. 14). Aldus komen een autoritaire- en een anti-autoritaire-, een centralistiese- en een federalistiese opvatting naast elkaar te staan, met Engels aan de ene en Bakoenin aan de andere kant. Bahro bevindt zich daar als het ware slingerend tussen, onderwijl lonkend naar de anti-autoritaire, federalistiese (m.a.w. Bakoeninistiese) opvatting.
Nochtans blijkt hij niet bereid te zijn op zulke punten Marx en Engels los te laten. Gegeven de toenmalige maatschappelijke situatie van Bahro (die in de DDR) is dit te begrijpen. Met beroep op en een benadrukking van opvattingen van Marx en Engels kon hij demonstreren dat zijn zienswijze een marxe was (en geen 'anarchistiese').

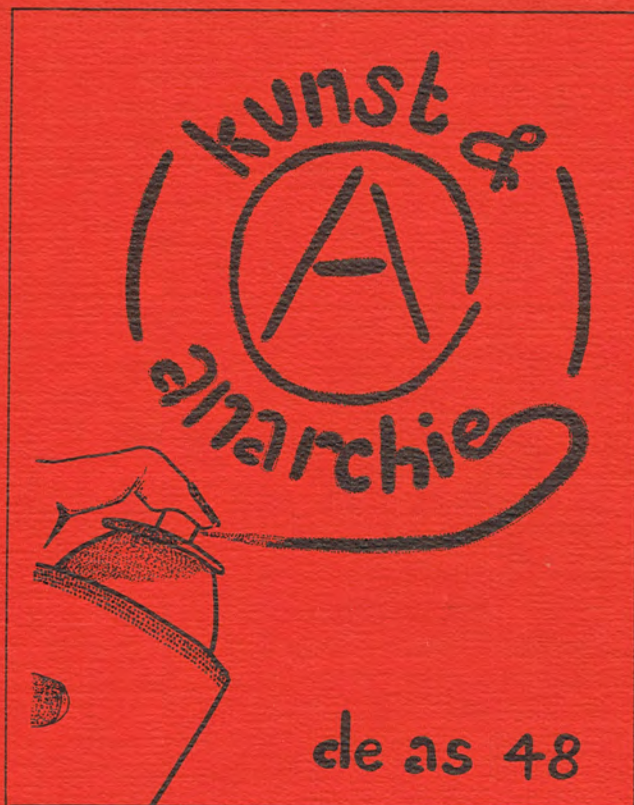
Van een en ander blijkt ook waar hij ingaat op Marx' bestrijding van Bakoenin, t.a.v. Bakoenin's *Statelijkheid en anarchie*. Marx is in de ogen van Bakoenin de vleesgeworden profeet van het staatssocialisme. Bakoenin geeft er blijk van Marx en Engels te identificeren met de toenmalige Duitse sociaaldemokratie. Aan de ene kant komt dan Bahro's opmerking te staan dat Marx "met het anarchistiese programma van Bakoenin (..) natuurlijk in alle opzichten had afgerekend" (p. 38). Aan de andere kant konstateert Bahro evenwel: "Men moest waarschijnlijk anarchist *en* Rus zijn om achter het gezag van Marx en zijn leer al in het jaar 1873 de schaduw van Stalin te kunnen ontwaren. Marx zag die schaduw niet, hij kon en wilde hem niet zien" (p. 39).

Inderdaad, hij wilde dat niet zien. Schreef Marx immers niet aan Engels (brief van 20-6-1870), dat de overwinning van Duitsland (waar de leiding van de staat in handen lag van Bismarck) in een Frans-Duits oorlog, tegelijkertijd een overwinning zou opleveren van de Duitse arbeidersbeweging, *en daarmee van onze theorie op die van Proudhon* (!). En die brief heeft Bahro weer niet willen citeren.

Het ijzeren socialisme, ook wel door anarchisten het Bismarxisme genoemd (wat een samentrekking is van de namen Bismarck en Marx; zie de Duitse anarchist E. Mühsam), gaat hier ten voete uit. Bahro, die aan de lijve iets van dat Bismar-

xisme ervaren heeft, voegt zich met zijn Alternatief in de rijen van de bestrijders ervan. *(Th. H.)*

R. Bahro, Het Alternatief, een kritiek van het reëel bestaande socialisme (vertaling uit het Duits van 1977); Van Gennep, Amsterdam, 1980; 438 pag.; f. 42,50.



De prijs van dit nummer bedraagt f. 2,95